

## A Fotografia Documental de Movimentos Fluidos<sup>1</sup>

Ana Cecília Duarte COSTA<sup>2</sup>  
Nathalia Mattos WERNECK<sup>3</sup>  
Flaviano Silva QUARESMA<sup>4</sup>

Escola de Comunicação e Design Digital, Rio de Janeiro, RJ

### RESUMO

A partir do projeto ligado ao Bloco de Fotografia Documental, da Escola de Comunicação e Design Digital (ECDD-Infnet), que teve a Umbanda e os movimentos do corpo vinculados às *giras* como conceito criativo, mergulhamos nas experiências vividas no Terreiro Pai João da Bahia, em Sepetiba, Rio de Janeiro, para apresentar uma estética documental ligada à fotografia-expressão e ao Documentário Imaginário. Baseado em autores como Horn (2019), Bourriaud (2009), Lombardi (2007) e Quaresma (2019), este artigo apresenta os resultados desse trabalho aprofundado que vem sendo desenvolvido desde 2016. A Umbanda e as *giras* não são apenas o plano de fundo deste estudo, mas o elo que tornou possível experimentar conceitos, técnicas e poéticas enunciativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotografia documental; fotografia-expressão; poéticas enunciativas; umbanda; comunicação.

### Introdução

Como ressalta Horn (2019), a fotografia-expressão age sobre o conjunto das atividades, em um mundo de acontecimentos, com redes digitais e informações em tempo real. Para a autora, o trabalho dos fotógrafos-expressivos envolve originalidade e criatividade, situando-se sempre no limite entre a razão e a emoção. A partir desse direcionamento, o projeto documental *Movimentos Fluidos* começou a ser desenvolvido com a proposta de estar no limite, ou melhor, no equilíbrio entre essas duas nuances. O

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no II04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XV Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação do 6º período do Curso de Publicidade do Centro Universitário Carioca (Unicarioca-RJ), e-mail: [duarte.anacecilia19@gmail.com](mailto:duarte.anacecilia19@gmail.com).

<sup>3</sup> Estudante de Graduação do 4º semestre do Curso de Fotografia da ECDD-Infnet, e-mail: [werneck.nathalia@gmail.com](mailto:werneck.nathalia@gmail.com).

<sup>4</sup> Orientador do trabalho. Mestre em Extensão Rural e Desenvolvimento Local pelo POSMEX-UFRPE e professor de Fotografia dos cursos de Jornalismo e Publicidade da Unicarioca-RJ, e-mail: [flavianog@gmail.com](mailto:flavianog@gmail.com).

---

projeto foi desenvolvido por três semestres, vinculado ao curso de graduação em Fotografia da Escola de Comunicação e Design Digital (ECDD-Infnet), na qual a grade curricular tem um formato de blocos. A cada bloco, um novo projeto foi planejado e executado gerando produtos específicos como requisito de aprovação ligados a alguns campos de significação. O projeto é o trabalho de conclusão do bloco de Fotografia Documental, e teve a Umbanda e os movimentos do corpo ligados às *giras* como conceito criativo.

Horn (2019) explica que a fotografia-expressão surgiu a partir das transformações sofridas na fotografia documental e ao decidir que aspecto deve ter uma imagem, ao preferir uma exposição à outra, os fotógrafos geram padrões em seus temas. “Embora em certo sentido a câmera, de fato capture a realidade e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do olhar de um artista e dizem um pouco de como esse artista vê sua imagem” (HORN, p. 3, 2019).

“Entre a gira e o transe, que corpo reivindica o espaço?” (QUARESMA; WERNECK, 2019). Essa não foi uma pergunta retórica quando analisamos a linha tênue que separava os projetos Documental, Artístico e Publicitário numa outra publicação. Como explicamos, foi um questionamento que esteve vinculado tanto à experiência do corpo e o movimento no contexto da Umbanda quanto à poética enunciativa de cada conjunto de imagens produzidas nos projetos. Nesse sentido, a poética enunciativa também se configurou um corpo que ocupa um espaço, que vai se mostrando cada vez mais flexível.

Levando em consideração os corpos que ocupam o espaço, tecemos, sob forma de imagens, comentários sobre o mundo presente, resultado de uma posição participativa e gosto pessoal, como enfatizou Horn (2019). Nesse sentido, propomos “descrever, comparar, conotar, persuadir, além de inferir valores em objetos e fatos, assumindo a função de observar certas convenções, codificar” nosso trabalho e convertê-lo em produto de comunicação. Como explica Horn (2019), o modo de expressão de cada fotógrafo pode interferir no grau de intensidade do caráter documental ou artístico do trabalho: seja de forma determinante, como fizeram os fotógrafos do início do século XX, ou de maneira mais amena, como preferem fazer

---

alguns fotógrafos de gerações mais recentes.

## Movimentos Fluidos

A partir de uma atividade prática de fotografia, realizada na Praça XV, Centro do Rio de Janeiro, em setembro de 2016, na qual uma das temáticas abordava o registro fotográfico utilizando a técnica da baixa velocidade do obturador com novos experimentos estéticos, somado a pesquisas envolvendo trabalhos de Pierre Verger, Guy Veloso e Miguel Rio Branco, nasceu um grande desejo, assim como aponta Agamben<sup>5</sup>, de profanar o dispositivo fotográfico no contexto da Fotografia Documental (QUARESMA; WERNECK, 2019).

O que se seguiu a partir desse momento foi intitulado como “A estética do movimento na Umbanda” para o projeto fotográfico documental, que teve como objetivo, a princípio, fotodocumentar rituais da Umbanda nomeados como “giras” no Terreiro do Pai João da Bahia, em Sepetiba, Zona Oeste do Rio de Janeiro, que foi tomando corpo até ser chamado de “Movimentos Fluidos”. As *giras* são caracterizadas como o principal ritual da Umbanda, sejam elas festivas, de trabalho ou treinamento, e levam esse nome por imitar o “giro cósmico” do universo, como explica Leila Pimentel (informação verbal)<sup>6</sup> (QUARESMA, WERNECK, 2019). Composta por três fases, a *gira* é iniciada com os médiuns em sua *posição de trabalho*<sup>7</sup> e com o cântico de defumação que purifica o terreiro e os médiuns. Logo após, inicia-se a oração de abertura da *gira* que é seguida por outros cânticos que são o ponto de partida das incorporações. A fase seguinte é a dos trabalhos de caridade, com os guias da Umbanda em terra recebendo as pessoas para as consultas. Após o atendimento, o ritual de subida das entidades encerra as atividades, por meio de cânticos específicos até a oração de

---

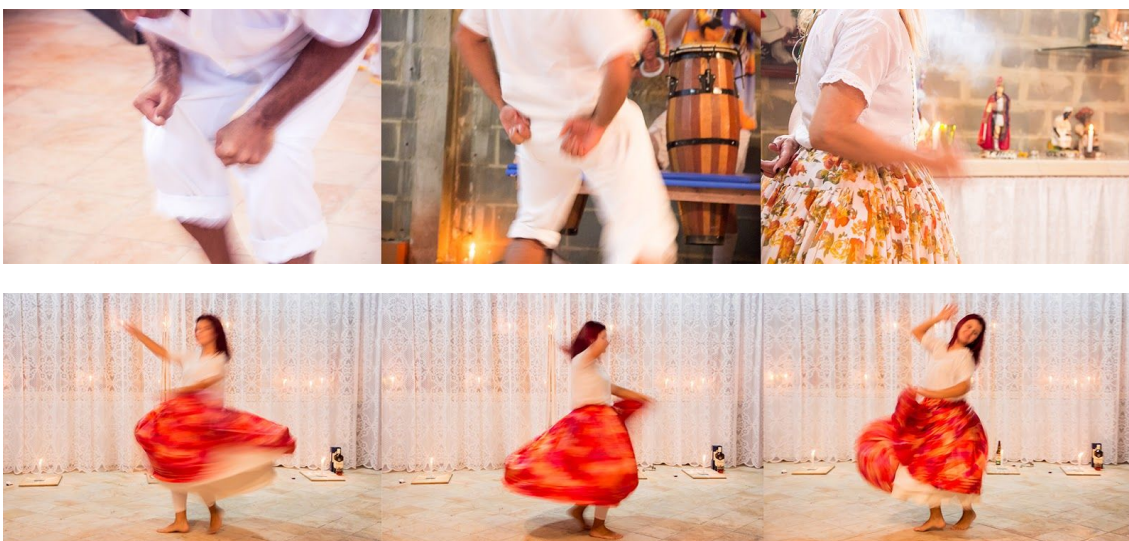
<sup>5</sup> AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** Santa Catarina: Florianópolis, 2009, p. 25-55.

<sup>6</sup> Leila Pimentel é “zeladora de Umbanda” do Terreiro do Pai João da Bahia, função importante que significa zelar pelo terreiro, pelo bom andamento dos trabalhos, sendo responsável pelos médiuns da casa, fazer todas as obrigações necessárias de cada um, atender a todos sem ver a quem, ter total responsabilidade em seus trabalhos, dedicar-se inteiramente aos Orixás, seus e de seus filhos. PIMENTEL, Leila. Entrevista I. [agosto. 2016]. Entrevistadora: Nathalia Mattos Werneck. Rio de Janeiro, 2016. 1 arquivo .mp3 (60 min.).

<sup>7</sup> A “posição de trabalho”, seja ela nas giras festivas, de trabalho ou treinamento, leva em consideração uma série de práticas ligadas a ela. Essa posição antecede a incorporação (BARBOSA JÚNIOR, 2014).

encerramento (BARBOSA JÚNIOR, 2014). Segundo Almeida (2003), a religião brasileira “Umbanda”, que apresenta elementos da cultura afro, dos costumes indígenas e do sincretismo católico, tem como principal fundamento a caridade. Caracterizada por seus cantos e melodias, danças, orações e palmas que acompanham o ritmo imposto pelo atabaque. O movimento dos corpos na Umbanda está sempre presente, sendo essencial para que a ritualística aconteça como representado na imagem 1, com fotografias produzidas no projeto documental *Movimentos Fluidos*.

Imagem 1: Fotografias do projeto documental “Movimentos Fluidos”, de 2016.



Fonte: Série de fotografias produzidas por Nathalia Mattos Werneck

*Movimentos Fluidos* estava focado na quebra de conceitos técnicos e estéticos se atendo a novas formas de representação, fazendo uso da *superexposição*, valorização das cores, do “borrado” (com velocidade do obturador um pouco mais baixa) e de construções estéticas que visaram a transitoriedade entre o que é “passageiro” e o que é “matéria”. Com um plano de trabalho de três meses foi possível fotografar a festa em

---

comemoração a São Cosme e Damião (*Ibejis*<sup>8</sup>) e duas *giras* de trabalho, uma de Caboclo e outra de Exú (QUARESMA; WERNECK, 2019).

Já relatamos (QUARESMA, WERNECK, 2019) que a fim de refletir “que corpo reivindica o espaço” por meio da estética do movimento vinculado às danças, palmas e aos gestos, e como estratégia para pensar a transitoriedade entre a *gira* e o transe, as fotografias buscaram oferecer possibilidades ao espectador de se transgredir na imagem. O gesto como identificadora da entidade incorporada, as cores<sup>9</sup> para traduzir sentimentos, o movimento para ressignificar o conceito de *gira*<sup>10</sup>, a fumaça e o charuto para explicar o processo de “limpeza”, purificação e proteção contra energias negativas foram alguns exemplos. Esse entendimento foi revelado a partir da técnica de *grupo focal*<sup>11</sup>, realizada com os filhos do terreiro, a partir da exibição das fotografias registradas nas *giras*. Como nas fotografias na Imagem 2, esse movimento da Umbanda registrado pela câmera e suas técnicas recebeu mais sentido nos resultados dos dados coletados na técnica de grupo focal realizada.

Como relatamos em outro momento, notou-se que mais que um projeto documental, o trabalho poderia ser também um projeto artístico, visto que a arte não se baseia na capacidade técnica, mas no modo de ver e analisar as imagens (QUARESMA, WERNECK, 2019). Analisamos as imagens a partir da produção do sensível, dentro de

---

<sup>8</sup> Esse é o Orixá Ibeji, gêmeos que carregam a felicidade em seus corações e veem a vida com os olhos de criança. Os gêmeos são protetores das crianças e simbolizam o nascimento e a vida. O Ibeji Orixá é a sobrevivência da continuidade. Na África os filhos são fonte de grande alegria, pois eles são a garantia de que a sua história e de sua descendência perdurará.

Disponível em <https://www.igulibrio.com/blog/espiritualidade/umbanda-candomble/tudo-sobre-ibejis/>  
Acessado em 31 de março de 2019.

<sup>9</sup> Os entrevistados explicaram que, a partir do movimento, apesar da saia estampada, o giro funde as cores e a mostra completamente branca. O branco é a junção de todas as cores e simboliza, para eles, a paz, a leveza.

<sup>10</sup> Para os entrevistados, a *gira* representaria, nesse exercício de ressignificação, o movimento da vida, as voltas que a vida dá.

<sup>11</sup> O grupo focal representa uma fonte que intensifica o acesso às informações acerca de um fenômeno, seja pela possibilidade de gerar novas concepções ou pela análise e problematização de uma ideia em profundidade. Desenvolve-se a partir de uma perspectiva dialética, na qual o grupo possui objetivos comuns e seus participantes procuram abordá-los trabalhando como uma equipe. Nessa concepção, há uma intencionalidade de sensibilizar os participantes para operar na transformação da realidade de modo crítico e criativo (Dall’Agnol CM, Trench MH, 1999).

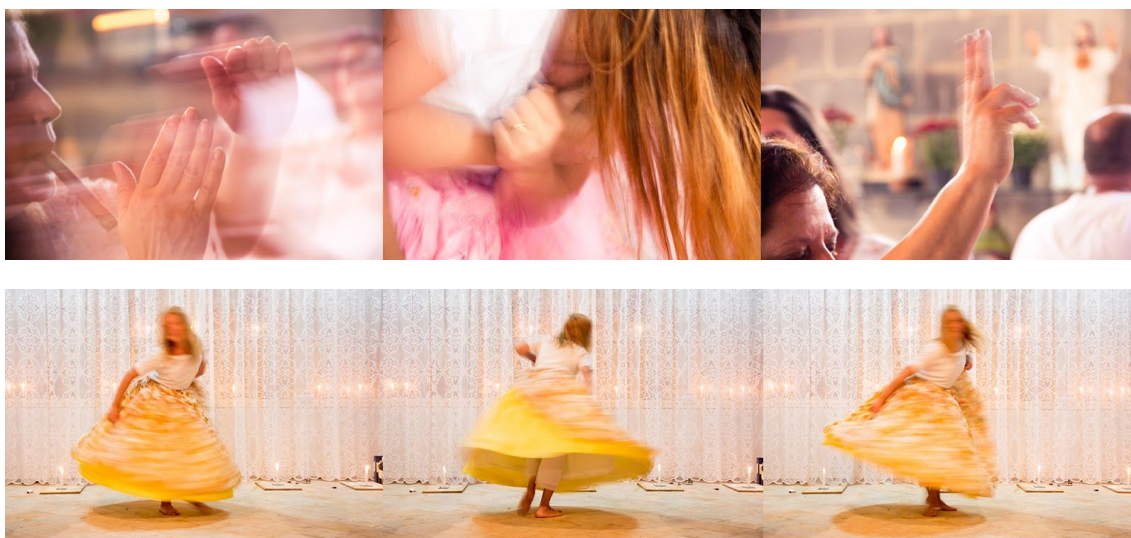


uma gama de experiências na qual não se pôde deixar de incluir os próprios fotografados no processo. Logo, uma nova etapa do fazer artístico seria implementada, a análise realizada pelos médiuns sobre um recorte inicial de imagens já estabelecido pelo estudo e construiu-se uma narrativa que envolveu interação, documentação e memória.

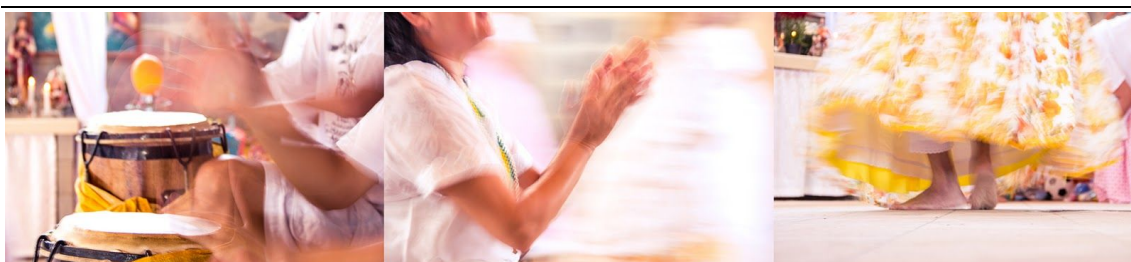
Assim como defende Oiticica (2017) a ideia de “antiarte”, “a proposição da fusão criador-espectador, pela participação deste na obra daquele, no sentido de criar as significações correspondentes à mesma”<sup>12</sup>, percebemos a importância da construção de uma relação de trocas imagéticas com médiuns do terreiro, visto que o terreiro passou por um longo período de luto, sem *giras* e apenas uma cerimônia na qual não poderíamos participar. A cerimônia foi o Axexê, um ritual de libertação do orixá, que acontece à luz de velas, sem atabaque, no qual os pertences da zeladora de Umbanda falecida são cortados com tesoura e quebrados com martelo.

Esse processo seguinte foi significativo. A técnica, o enquadramento e/ou a composição fotográfica saíram de cena e o que passou a se configurar como relevante foi a percepção dos filhos do Terreiro sobre o corpo, o movimento, o gestual presentes nas imagens fotográficas.

Imagem 2: Fotografias do projeto documental “Movimentos Fluidos”, de 2016.



<sup>12</sup> OITICICA, Hélio. “Entrevista para a revista ‘A Cigarra’”. In: Enciclopédia de Artes Visuais. Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). p. 1. 2017.



Fonte: Série de fotografias produzidas por Nathalia Mattos Werneck.

### **A Fotografia Documental de “Movimentos Fluidos”**

Horn (2019) relata que a crise da verdade manifesta-se no interior da fotografia documental, destruindo seus valores fundamentais e distorcendo seus limites. Da mesma forma que na fotografia documental de *Movimentos Fluidos*, a imagem não remete mais de maneira direta e unívoca à coisa, mas a uma outra imagem; “ela se inscreve em uma série, sem origem definida, na cadeia interminável das cópias. O mundo dissolve-se dentro dessas séries infinitas. Instala-se a dúvida, e confundem-se os limites entre o verdadeiro e o falso” (HORN, p. 6, 2019). Então, a ideia de *Movimentos Fluidos* foi de designar o real, de ordenar o visual, a ordem, acima do verdadeiro ou do falso.

Com o ponto de abertura de gira “Com licença de Mamãe Oxum e Nosso Pai Oxalá” iniciamos esse parágrafo para relatar como foi a receptividade do Terreiro Pai João da Bahia para o trabalho fotográfico documental. Assim como numa família consanguínea existem muitas diferenças de personalidades, opiniões e idades, no Terreiro o panorama não se diferencia muito, visto que o espaço se torna uma segunda casa para cada um dos médiuns, onde há tarefas em grupo para serem realizadas, tarefas individuais e a forma mais complexa que envolve as relações humanas: a convivência.

No primeiro contato, ainda sem pretensão alguma de realizar o projeto fotográfico, fomos muito bem recebidos. Pudemos observar que se tratavam como irmãos, que se divertem juntos, mas também se divergem em inúmeras questões. Observamos também que ser Zeladora de um Terreiro não é apenas cuidar do espaço, pelo contrário, a função exige tempo extra de dedicação, pois a zeladora não só orienta cada um de seus filhos de santo, como também repassa ensinamentos. E mais que isso,

---

ela se torna amiga, conselheira, confidente de todos que ali convivem. O Terreiro se apresenta como um espaço de troca afetiva e de ensinamento, um espaço pedagógico com lições sobre a Umbanda, mas também sobre trabalho em equipe, parceria e vida. Era o caso de Alcina Carla, uma mulher firme, mas com uma alegria interminável, contagiando a todos e dando o colo de mãe a quem era preciso.

Para autorizar o trabalho fotográfico documental, Alcina não fez nenhum tipo de reunião com os médiuns, apenas num encontro casual quis saber mais detalhes sobre as fotos, como seria e para que elas serviriam. Fez poucas perguntas, se ateu em explicar mais sobre como os aparelhos eletrônicos podem interferir na corrente energética que é presente nas giras, para que pudéssemos ter a noção que mesmo estando ali fotografando, era necessário respeito e limite, tudo de forma muito leve e risonha, como era característico de sua personalidade.

No dia em que realizamos as primeiras imagens, alguns poucos médiuns vieram até nós interessados em saber, querendo olhar alguma imagem ou outra, mas sempre educados e achando interessante o que estava sendo feito ali. Outros transmitiram palavras de apoio e nos deixaram bastante a vontade para registrá-los, inclusive seus rostos - imagem na qual não era nosso foco principal.

Após o falecimento de Alcina Carla, retornamos ao Terreiro com as fotos impressas para que todos pudessem se reencontrar nas imagens, observando como ficam quando estão incorporados e olhando sob outro viés a gira de Umbanda. Aproveitamos o momento de boa receptividade, com alguns médiuns pedindo mais fotos, para manifestar o desejo de continuar e explicar que era necessário assinar uma autorização de imagem. Percebemos então que de modo geral todos estavam muito satisfeitos com o que estavam observando, colhendo assinatura de praticamente todos os médiuns. Era o momento mais significativo do trabalho: o reconhecimento visual dos próprios fotografados.

Esse relato da receptividade no Terreiro nos ajuda a compreender o que sinaliza Lombardi<sup>13</sup> quanto à teoria e à prática da Fotografia Documental contemporânea. De

---

<sup>13</sup> LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário Imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea. UFMG, Minas Gerais, 2007.



---

acordo com o autor, a preocupação em ser fiel ao visível deixou de ser prioridade, e os fotógrafos documentaristas começaram a transportar para suas imagens as elaborações situadas no inconsciente. Diferentemente do fotojornalismo que tinha como característica o registro do acontecimento por si só, de caráter informativo, com intenção de formar opiniões ou oferecer conhecimento, com destaque para a finalidade que a foto em si era usada e não somente a imagem, a fotografia documental permeia novos campos de experimentações estéticas, com uma linguagem subjetiva e que explora o intemporal. Desse modo, iniciamos os registros fotográficos no Terreiro Pai João da Bahia, com a ideia de fotógrafo autor e artista, criador, original, como aponta Sousa<sup>14</sup> em seus estudos sobre como o fotodocumentarismo procura abordar temas mais estritamente humanos, centrando-se na forma como o acontecimento registrado revela e/ou afeta as condições de vida das pessoas envolvidas ou da comunidade que a cerca.

Estamos falando de uma Fotografia Documental cheia de rupturas. É o que apresentamos no trabalho *Movimentos Fluidos*. Como nos lembra Pedroso de Moraes (2014), as primeiras rupturas na linguagem documental foram percebidas a partir de fotógrafos os quais enxergam que, além da carga informativa, a sugestão da interpretação e o desenvolvimento do valor estético pela linguagem pessoal conferiam aos seus trabalhos um caráter autoral, ao contrário das alegadas objetividade, transparência e imparcialidade perseguidas pelos pioneiros deste gênero. As rupturas, segundo o autor, tratam-se de questionamentos do estatuto da fotografia documental, apontando para os novos conceitos éticos e estéticos desse gênero na contemporaneidade.

*Movimentos Fluidos* carrega essa magnitude de novos conceitos éticos e estéticos do documental, que não se prende às amarras definidas até o momento. O mais importante observar sobre essas definições “moventes” é a liberdade criativa, subjetividade, envolvimento, aliados a técnicas, que também se transformam com a prática fotográfica e as condições locais de cada trabalho.

### **Conclusão: “O Amor por Base, a Caridade por Princípio e a Fé por Fim”**

---

<sup>14</sup> SOUSA, Jorge Pedro de. Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental. Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 2004.

---

O título desta conclusão foi a primeira grande frase que ouvimos no Terreiro Pai João da Bahia, localizado em Sepetiba, zona oeste do Rio de Janeiro. Nós só percebemos a força que tinha o contexto dessa frase depois de observar, por anos, que ela sempre guiou a origem (ligada à tradição), o presente (ligado aos filhos que fazem de seus princípios os mandamentos de atuação) e o futuro (que tem se mostrado cada vez mais enraizado nos ensinamentos). Além de uma frase que é sempre verbalizada por aqueles que vivenciam o terreiro, ela também está presente nos pontos cantados, nas músicas, nos hinos, especialmente no ponto “Umbanda é Luz” que diz “A Umbanda é força, meu Pai. A Umbanda é luz. Filho de Umbanda não cai, se apoia na cruz (2x). A Umbanda é fé, amor, é caridade. A Umbanda é força, a Umbanda é verdade.” (T.U. CABOCLO TUPINAMBÁ E BAIANA MARIA BONITA, 2015).

Essa frase revela muito da Umbanda, como bem ressaltou Rhode (2011) em sua dissertação, a preocupação em torno da temática da(s) origem(s) da umbanda é frequente tanto nos livros de umbandistas como naqueles escritos por estudiosos da academia ou não. Para o autor, por um lado, há uma tentativa de alguns segmentos de adeptos de fornecer uma versão da história que legitime sócio-culturalmente a religião associando-a a características determinadas, juntando um mito de fundação com a afirmação da influência maior de determinados grupos na conformação das características de uma certa “verdadeira umbanda”; e há, por outro lado, uma tendência mais comum entre os estudiosos da religião, de buscar uma visão panorâmica, pouco aprofundada, dos vetores sócio-culturais que se amalgamaram numa espécie de período de gestação para que, em determinado momento, que varia de uma versão para outra, houvesse uma virada que constitui o nascimento da umbanda propriamente dita, ou seja, quando ela adquiriu o status sociológico de religião.

“A questão da origem é o campo de batalha onde se define o começo de um fenômeno, o momento em que ele passa a existir enquanto tal e que, portanto, torna-se visível socialmente, representativo” (RODHE, 2011). De acordo com o autor, na umbanda essa lógica interpretativa é soberana, porque há uma tendência generalizada em se tratar da história, do processo de constituição da religião como um todo a partir

---

das referências que se tem em relação à origem de uma de suas partes constitutivas - um grupo específico, relativamente delimitável (a *umbanda branca* ou *pura*), que, ao ser considerado como fundador, acaba por condicionar, limitar as interpretações que são feitas sobre a religião por adeptos e estudiosos e o modo de vivenciar o universo das práticas e crenças umbandistas. No Terreiro Pai João da Bahia, os filhos acreditam na existência da *umbanda branca* ou *pura*, porém no terreiro, ela apresenta características do candomblé, devido a filha de santo, Alcina Carla, que foi Zeladora do local, e iniciada no candomblé pela Nação Jeje Mahi<sup>15</sup>.

Ortiz (1999) afirma que a umbanda tem sua ética e sua estética própria, e foi essa ética e estética que apresentamos no trabalho documental *Movimentos Fluidos*. O aspecto pedagógico da Umbanda se dá no universo cosmológico de sessões, que foram incansavelmente apresentadas nas fotografias registradas. Segundo Ortiz, os umbandistas dividem as sessões públicas em duas partes que são a sessão de caridade e a sessão de desenvolvimento mediúnico, na qual, na primeira, os espíritos descem e as pessoas mantêm contatos diretos com as entidades seja através de passe ou de consulta. Já na segunda sessão, não há a participação da assistência. Assim, “o dirigente fica mais livre para instruir os médiuns a respeito da doutrina e do aprendizado do transe. Gradativamente o cavalo<sup>16</sup> aprende a domesticar seu estado de possessão pelos espíritos, e pouco a pouco o transe desordenado do início é canalizado dentro das normas do quadro religioso” (Ortiz, 1999, p. 104). No entanto, para Ortiz o aspecto pedagógico na Umbanda se dá nesse processo de aprendizado e da doutrina do transe. Existe um aprendizado gradativo onde o “cavalo” aprende a cada dia a doutrinar o seu corpo que, em um primeiro momento, é desordenado e, aos poucos esse corpo é canalizado nas normas, nas hierarquias ou nos códigos e no *ethos* da religião.

---

<sup>15</sup> Candomblé Jeje, é o candomblé que cultua os Voduns do Reino do Daomé levados para o Brasil pelos africanos escravizados em várias regiões da África Ocidental e África Central. Essas divindades são da rica, complexa e elevada Mitologia Fon. Os vários grupos étnicos - como fon, ewe, fanti, ashanti, mina - ao chegarem no Brasil, eram chamados djedje (do yoruba àjèjì, 'estrangeiro, estranho'), designação que os yoruba, no Daomé atribuíam aos povos vizinhos,[1] Introduziram o seu culto em Salvador, Cachoeira e São Felix, na Bahia, em São Luís, no Maranhão, e, posteriormente, em vários outros estados do Brasil. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Candombl%C3%A9\\_jeje](https://pt.wikipedia.org/wiki/Candombl%C3%A9_jeje)>. Acesso em: 15 mai. 2019, 17:28:42.

<sup>16</sup> Cavalo - Médiun dos Guias em Umbanda. Como em todas as correntes espíritas, este termo quer dizer o mesmo que *aparelho*, isto é, todo o médiun que está sempre pronto a receber o protetor ou Guia (PINTO, 2007, p.44).

---

Compreender esse *ethos* não foi trivial para o trabalho documental realizado. Nos ajuda a compreender que o *ethos* do umbandismo praticado no Terreiro Pai João da Bahia tem forte ligação com a ideia de “O amor por base, a caridade por princípio e a fé por fim”, que foram representados nas imagens e identificados pelos filhos do Terreiro, durante as sessões de grupo focal realizadas. Os *Movimentos Fluidos* registrados no contexto da Fotografia Documental apresentam toda a essência desses sentimentos. Na análise de Pedrosa de Moraes (2014), a fotógrafa Claudia Andujar já havia desenvolvido a seu tempo, uma experiência estética inovadora para documentar a cultura indígena, estimulando uma nova maneira de se pensar o gênero no Brasil, com técnicas e estéticas que evidenciaram no país as primeiras transformações na linguagem documental moderna em direção às abordagens subjetivas dos fotodocumentários desenvolvidos na contemporaneidade.

Sabemos que a técnica do “borrado”, estética escolhida para *Movimentos Fluidos*, não é pioneira. O ineditismo está em realizar a ligação entre o corpo, o transe e o movimento, vinculado ao “borrado”. Nossa técnica também conta com o movimento que fazemos com os braços, mãos e dedos, no ato fotográfico. Não é só a baixa velocidade do obturador ampliada, maior abertura do diafragma. Com a câmera na mão e ainda contando com os ajustes de configuração, os nossos movimentos também apresentaram resultados significantes para o trabalho. Para Dubois (2004), as máquinas intervêm no coração do processo de constituição da imagem, já que “enquanto instrumentos (*technè*), são intermediários que vêm se inserir entre o homem e o mundo no sistema de construção simbólica que é o princípio mesmo da representação” (DUBOIS, 2004, p.38). Foi nesse sentido que utilizamos o maquinário, como intermediários para o registro dos movimentos fluidos presentes nas *giras*.

Lombardi (2007) ressalta que ao olharmos para os princípios básicos da fotografia documental, acreditamos que – pelos valores éticos e estéticos dos trabalhos, pelo tipo de propostas e intenção dos fotógrafos (logicamente com valores e intensidades diferenciados) – ela não se enquadra na condição de mera produtora de imagens enlatadas. De acordo com a autora, a fotografia documental procura estimular a produção de novos sentidos. “O *Documentário Imaginário* prossegue nessa busca”

---

(LOMBARDI, 2007, p. 61).

Então, compreendemos que *Movimentos Fluidos* transita no tempo, no espaço, nos conceitos, nas técnicas e no entendimento de que fazemos parte de rupturas do documental entre a expressão e o imaginário, mas que se mantém aberta também a outras maneiras de ser explorada. É um universo mais amplo da fotografia documental contemporânea, que também apresenta características que lhes são singulares, responsável apenas por uma parte das mudanças no processo de produção da fotografia documental contemporânea.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** Santa Catarina: Florianópolis, 2009, p. 25-55.

ALMEIDA, Paulo Newton de. **Umbanda: a caminho da luz.** Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

BARBOSA JÚNIOR, Ademir. **Novo dicionário de Umbanda.** São Paulo: Universo dos Livros Editora, 2014.

BONITA, T.U. Caboclo Tupinambá e Baiana Maria. **Umbanda é Luz.** Youtube, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qluUw6-zsQ>>. Acesso em: 16 maio 2019, 10:49:30.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BROWN, Diana; et al. Uma história da umbanda no Rio. In: **Umbanda e política.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985. (Cadernos do ISER, 18).

DALL'AGNOL CM, Trench MH. **Grupos focais como estratégia metodológica em pesquisa na enfermagem.** Rev Gaúcha Enf. 1999;20(1):5-25.

DUBOIS, Philippe. **Máquinas de imagens: uma questão de linha geral.** In: DUBOIS, Phillipe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HORN, Evelyse Lins. **FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO: a fotografia entre o documental e a arte contemporânea.** Disponível em:

[http://www.poscom.ufc.br/arquivos/fotografia\\_express%E3o.pdf](http://www.poscom.ufc.br/arquivos/fotografia_express%E3o.pdf)

Acesso em: 13/04/2019.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário Imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea.** Minas Gerais: UFMG, 2007.

OITICICA, Hélio. Entrevista para a revista 'A Cigarra'. In: **Enciclopédia de Artes Visuais.** Programa Hélio Oiticica. (www.itaucultural.com.br). p. 1. 2017.



ORTIZ, Renato. **A Morte Branca do feitiçeiro Negro: umbanda e sociedade brasileira**. 2. ed. São Paulo: Basiliense, 1991.

PEDROSO DE MORAES, Rafael Castanheira. **Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível**. In: Discursos Fotográficos, v. 10, n. 16, 2014. Disponível em:  
<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/17382/14590>

PINTO, Altair. **Dicionário da Umbanda**. Rio de Janeiro: Editora Eco, 2007.

QUARESMA, Flaviano. **Representações Líquidas**. Paraná: Appris, 2017.

QUARESMA, Flaviano; WERNECK, Nathalia Mattos. **Entre a Gira e o Transe, que Corpo Reivindica o Espaço? A Linha Tênué que Separa as Fotografias Documental, Artística e Publicitária**. Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Vitória, ES, 3 a 5/06/2019.

ROHDE, Bruno Faria. **A umbanda tem fundamento, e é preciso preparar: abertura e movimento no universo umbandista**. 2011. 154f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro de. **Uma História Crítica do Fotjornalismo Ocidental**. Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 2004.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. Bahia: Editora Corrupio Comércio Ltda, 1981.